

Textilsammlungen in Kunstgewerbemuseen: Sammeln, Ausstellen und Bewahren historischer Textilien im 19. Jahrhundert – Ein Zwischenbericht

In der Textilsammlung des Metropolitan Museum of Art in New York befindet sich ein mittelalterliches Gewebe, aufgeklebt auf einen Karton (Abb. 1, S. 98).¹ Der Karton dient gleichzeitig als Bildträger für die gemalte Ergänzung des Textilfragments, die den Stoff zu einem grösseren Ganzen werden lässt. Dieses Objekt ist ein charakteristisches Beispiel für die Objekte, mit denen sich die hier umrissene Dissertation beschäftigt; es ist zugleich ein Puzzleteil bei der Beantwortung der zentralen Fragestellungen: Wie wurde in den Kunstgewerbemuseen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts mit den grossen Beständen historischer Textilien praktisch umgegangen? Inwieweit ist die museale Praxis anhand der erhaltenen Objekte und auf Grundlage schriftlicher Quellen nachvollziehbar? Welche Systeme zur Aufbewahrung und Ausstellung von Textilien wurden an den Museen entwickelt? Welche Konzepte stehen hinter der Entwicklung solcher Montageformen und Ausstellungsvorrichtungen und inwiefern war die museale Praxis mit der institutionellen Zielsetzung der Museen abgestimmt? Lassen sich aus den erhaltenen Dokumenten konservatorisch-restauratorische Praktiken ablesen, und – über den historischen Befund hinaus – welchen Beitrag leisteten die Museen zur Entwicklung der heutigen textilkonservatorisch-restauratorischen Disziplin?

Dieser kurze Zwischenbericht entstand nach einem Jahr intensiver Recherchen mit Aufhalten am Kunstgewerbemuseum Berlin, Museum für Angewandte Kunst in Wien, Victoria and Albert Museum London, Musée des Tissus in Lyon und am Metropolitan Museum of Art in New York. Im Folgenden werden exemplarisch zwei Themenbereiche aus der umfangreichen Materialsammlung herausgegriffen und vorgestellt, die sowohl einen inhaltlichen Einblick geben als auch das methodische Vorgehen widerspiegeln sollen.

1 Metropolitan Museum of Art New York, Accession Number 07.243.4, vgl. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/463023> (letzter Zugriff: 1. Mai 2017).



Abb. 1: Seidengewebe, aufgeklebt auf Karton mit gemalter Ergänzung von Paul Schulze.

Das Kunstgewerbemuseum im 19. und frühen 20. Jahrhundert

Das 1852 gegründete South Kensington Museum in London (heute: Victoria and Albert Museum) war das erste sogenannte Kunstgewerbemuseum. Der Name ›Kunstgewerbemuseum‹ hat sich in der deutschsprachigen Forschungsliteratur spätestens mit Barbara Mundts Standardwerk von 1974 etabliert und wird hier stellvertretend für all jene Museen verwendet – auch die im englisch- oder französischsprachigen Raum –, die diesem Typus angehören.² Historisch begründet sich dieser Name bereits im 19. Jahrhundert, wie z. B. mit dem Berliner Gewerbe-Museum, das sich 1879 in Kunstgewerbe-Museum umbenannt. Gleichzeitig blieben andere Bezeichnungen geläufig wie beispielsweise ›Museum für Kunst und Industrie‹, ›Museum für Kunst und Gewerbe‹ oder ›Gewerbemuseum‹. Das Aufkommen dieses Institutionstypus ist – sehr verkürzt – als Folge der rasanten wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts zu erklären, die gekennzeichnet waren durch die Industrialisierung, die Einführung der Gewerbefreiheit und die Förderung der Produktion von Massenware, die Erschließung neuer Märkte über Landesgrenzen hinweg und das Erstarken des Bürgertums als wachsender Abnehmerkreis von Produktionsgütern usw. Insbesondere im deutschen und englischen Raum entbrannte zugleich eine Auseinandersetzung um die Qualität gewerblicher Produkte, die in Folge der industrialisierten Produktion als qualitativ und ästhetisch mangelhaft betrachtet wurden. Konzepte zur Reform des sogenannten Kunstgewerbes wurden gefordert und scharf debattiert.

Die Gründung des South Kensington Museums ist als Reaktion auf die genannten politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen zu verstehen. Das Konzept des Museums wurde binnen weniger Jahre als erfolgreich angesehen und zahlreiche weitere Gründungen auf dem Kontinent schlossen sich in rascher Folge daran an, z. B. 1863 das Österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien (heute: Museum für Angewandte Kunst), 1867 das Gewerbe-Museum Berlin (heute: Kunstgewerbemuseum Berlin), 1874 das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg und viele mehr.³ Das übergeordnete Ziel dieser Museen war die Förderung der heimischen Wirtschaft; ein erstarkendes Nationalbewusstsein gab den Bestrebungen Nachdruck: «Das bayrische Gewerbemuseum zu Nürnberg hat den Zweck, den industriellen Fortschritt, namentlich die Herstellung der Gewerbserzeugnisse des Landes in Bezug auf Schönheit der Form und technische Vollendung zu fördern»,⁴ wie es beispielsweise in den Statuten des 1869 gegründeten Nürnberger Museums unter §1 heisst. Um dieses Ziel zu erreichen, stellten die Museen Handwerkern und Gewerbetreibenden sog. Mustersammlungen – «dreidimensionales Anschauungsmaterial»⁵ – zur Verfügung, auf deren Grundlage qualitativ hochwertige und ästhetisch zufriedenstellende Produkte hergestellt werden sollten. Konstitutiv für die kunstgewerblichen Museen war somit ihr Bildungsauftrag, und mit ihrem deziert didaktischen Ansatz – basierend auf der Überzeugung von der Wirksamkeit von

2 Barbara Mundt: *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München: Prestel-Verlag 1974.

3 Ebd., S. 48.

4 o. A.: «Statuten des Bayrischen Gewerbemuseums zu Nürnberg», in: *Bericht über die Thätigkeit des Bayrischen Gewerbemuseums*, Nürnberg: G. P. I. Bieling 1873, S. 3–16, hier S. 3.

5 Susanne Netzer: «Die Wiederbelebung der Kunst in der Industrie», in: Marie-Louise Plessen/Julius Bryant (Hg.): *Art and Design for All: The Victoria and Albert Museum: Die Entstehungsgeschichte des weltweit führenden Museums für Kunst und Design*, München: Prestel 2011, S. 47–51, hier S. 47.

Vorbildern – entsprachen sie vollkommen dem Bildungsverständnis des 19. Jahrhunderts.⁶ Im Zentrum der Museumsarbeit stand also die Bereitstellung historischer Vorbilder. Überdies wurden musterhafte, zeitgenössische Industrieprodukte, ebenso Rohstoffe, Halbfabrikate und Maschinen gesammelt. Dass die permanenten Ausstellungen der Museen sich an den diversen Handwerkszweigen orientierten, lässt sich nicht zuletzt an der Aufstellung der Objekte nach Materialgattungen erkennen: Möbel, Porzellan, Glas, Keramik, Stickereien, Gewebe, Metallwaren usw.⁷ Zusätzlich zu den Mustersammlungen entstanden zahlreiche weitere Abteilungen: sogenannte Vorbilder- und Ornamentstichsammlungen mit grafischen und fotografischen Beständen, Bibliotheken, Zeichenräumen, naturwissenschaftlichen Laboratorien und nicht zuletzt die oft zeitgleich gegründeten und den Museen angegliederten Kunstgewerbeschulen. Diese waren integrale Bestandteile zur Erfüllung der institutionellen Zielsetzung. Zudem verstärkten ständige Vortragsreihen und Publikationen wie monatliche Periodika, Kataloge und Jubiläumsschriften die Aussenwirkung der Museen.

Die Kunstgewerbemuseen erlebten vor allem in den 1870er und 1880er-Jahren eine Zeit grosser Blüte, in der sie zeitweilig zu den meistbesuchten Museen zählten. Ihre Strahlkraft auf die Museumslandschaft war gross und andere Museen orientierten sich an ihrem Erfolgskonzept. Ihr Konzept galt nicht nur als innovativ, sondern bisweilen als alternativlos zur Gewährleistung der wirtschaftlichen Prosperität einer Nation.

Die Textilproduktion nahm im Zuge der Industrialisierung eine Vorreiterrolle ein und die Bedeutung textiler Ausstattungsgegenstände war vor allem für die wachsende bürgerliche Gesellschaftsschicht herausragend. Deshalb bildeten Textilien von Beginn an einen konstituierenden Bestandteil der Kunstgewerbemuseen. Üblicherweise setzten sich die Sammlungen aus Spitzen, Stickereien, Tapisserien und Geweben zusammen. Letztere – zweidimensionale Gewebe und Gewebefragmente – hatten einen hohen Stellenwert, weil ihre Rapportmuster als vielseitig einsetzbar galten. Diese wurden nicht nur von Entwerfern für die moderne Textilproduktion aufgegriffen, sondern konnten ebenso in anderen Gewerben Anwendung finden. Dazu gehörte zum Beispiel die Produktion von Tapeten, wie erst kürzlich eine Ausstellung im Deutschen Tapetenmuseum Kassel und die dazugehörige Publikation am Beispiel des Pariser Tapetenfabrikanten Paul Balin aufzeigte.⁸

Erhöhte Aufmerksamkeit erhielten Gewebe(muster) des Mittelalters. Denn bedingt durch die Säkularisierungsbestrebungen im Nachgang der französischen Revolution war die Auflösung mittelalterlicher Kirchenschätze erfolgt, sodass zahlreiche Textilien aus dem sakralen Kontext in Umlauf gerieten. Der Charakter der kunstgewerblichen Sammlungen ist geprägt von dem Schicksal, das diese Kirchenschätze erfuhren: Vollständig erhaltene Messgewänder wurden in ihre Einzelteile zerlegt, grosse Gewebeabschnitte in handliche Formate zerschnitten, um möglichst viele Museen mit dem vorbildhaften Material ausstatten zu können. Der Aachener Kanonikus Franz Bock ist zweifelsfrei die bekannteste Persönlichkeit, die diese Praxis verfolgte.⁹

Ein derartiges Vorgehen ist heute nicht mehr nachvollziehbar und nur verständlich, wenn man die damalige Zielsetzung der Museen in Betracht zieht, deren Hauptinteresse

6 Vgl. Barbara Mundt: *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München: Prestel-Verlag 1974, S. 13.

7 Vgl. hierzu den Abdruck einiger Grundrisse kunstgewerblicher Museen in ebd., S. 253–289.

8 Vgl. Museumslandschaft Hessen Kassel (Hg.): *Schöner Schein: Luxustapeten des Historismus von Paul Balin*, München: Hirmer 2016.

9 Vgl. dazu grundlegend Birgitt Borkopp-Restle: *Der Aachener Kanonikus Franz Bock und seine Textilsammlungen: Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert*, Riggisberg: Abegg-Stiftung 2008.

in der ›Vervielfältigung‹ dieser vorbildhaften Muster für die Nutzbarmachung in den Sammlungen bestand. Auf diese Weise konnte eine Vielzahl der damals entstehenden Museen mit Gewebeabschnitten versorgt werden. Deshalb finden sich bis heute Abschnitte ein und desselben Gewebes in unterschiedlichen Kunstgewerbemuseen, teilweise sind ganze Sammlungsbestände identisch. So kommt es zu dem üblichen Charakter der Gewebesammlungen, die aus Tausenden von handlichen Stoffabschnitten bestehen. Das Londoner South Kensington Museum hatte schon 1867, also binnen 15 Jahren, eine Sammlung von 1300 Geweben zusammengebracht.¹⁰ Das Kunstgewerbemuseum Berlin verfügte um 1890 über eine Gewebesammlung von ca. 11 000 Stück,¹¹ und die 1880 gegründete Königliche Gewebesammlung Krefeld soll Ende des 19. Jahrhunderts an die 5 000 Textilien besessen haben.¹²

Montageformen und Einrichtungssysteme für Textilien

Das rasche Wachstum der Gewebesammlungen der Kunstgewerbemuseen machte die Entwicklung von Ausstellungs- und Aufbewahrungssystemen notwendig. So publizierte beispielsweise das South Kensington Museum 1876 einen illustrierten Katalog: *Drawings of Glass Cases in the South Kensington Museum, with Suggestions for the Arrangement of Specimens*.¹³ Mehrere Dutzend Abbildungen zeigen Ausstellungsmöbel für diverse Objekttypen mit genauen Angaben zu Massen und möglicher Verwendung der Montageformen. Da das Museum diese Ausstellungsmöbel zugleich zum Verkauf anbot, sind auch deren Preise aufgeführt. Unter den Modellen befindet sich ein »pillar stand with rotating frames [...] used for drawings, prints and woven fabrics».¹⁴ An einen säulenartigen Ständer wurden bis zu dreissig Rahmenpaare eingehängt, die wie die Seiten eines Buches geblättert werden konnten. Die dazugehörigen Rahmen entsprachen standardisierten Massen und wurden im gleichen Katalog auch separat angeboten. In einem Führer des Kunstgewerbemuseums Berlin von 1886 wird hingewiesen auf »wechselnde Ausstellungen hervorragend schöner Stücke der Sammlung in Wand-schränken und Drehgestellen und in Pultschränken».¹⁵ Es ist denkbar, dass es sich bei diesen ›Drehgestellen‹, die in Berlin Verwendung fanden, um den Typus handelt, den das Londoner Museum angeboten hatte.

Rahmen, wie sie an einem solchen Gestell montiert wurden, waren eine gängige Form der Aufbereitung zweidimensionaler Gewebe beziehungsweise Gewebefragmente. Bis

10 Vgl. Science and Art Department of the Committee of Council on Education (Hg.): *Analysis of the Inventory of the Objects in the Art Division of the Museum at South Kensington Classified According to Material, and Subdivided According to Local Origin, for the Years 1852 to 1867*, London: [s. n.] 1869, S. 25.

11 Vgl. Generalverwaltung der königlichen Museen (Hg.): *Führer durch die Ausstellung der Stoffsammlung, Gewebe und Stickereien, Gruppe I–VIII, 2. November 1899–2. März 1890 im Lichtbofe des Museums*, Berlin: W. Spemann 1890, S. 6.

12 Vgl. Annette Paetz genannt Schieck: »Transformation Process of the Jakob Krauth Textile Collection and Emergence of the Deutsches Textilmuseum Krefeld, Germany», in: Margherita Rosina (Hg.): *Collecting Textiles: Patrons Collections Museums*, Turin: Umberto Allemandi 2013, S. 47–61, hier S. 51.

13 Vgl. Science and Art Department of the Committee of the Council on Education, South Kensington Museum (Hg.): *Drawings of Glass Cases in the South Kensington Museum, with Suggestions for the Arrangement of Specimens*, London: Vincent Brooks, Day & Son 1876.

14 Ebd., Tafel 37.

15 Generalverwaltung der königlichen Museen (Hg.): *Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbemuseums*, Berlin: W. Spemann 1886, S. 107.

heute haben sich unzählige solcher Holzrahmen in den Depots der Museen erhalten. Oft waren sie mit einem stabilen Leinengewebe bespannt oder mit einem Karton verstärkt. Die Stoffe wurden (teils ungeachtet ihrer Aussenmasse) aufgenäht, mit Nadeln angeheftet oder aufgeklebt. Standardisierte Aussenmasse und Rahmendicken erlaubten, die Gewebe platzsparend in einheitlichen Schränken zu verwahren. Nicht minder bedeutend war, dass die umfangreichen Sammlungen historischer Gewebe auf diese Weise im Sinne der Zielsetzung dieser Museen nutzbar gemacht werden konnten. Deshalb befanden sich solche Schränke häufig in eigens dafür eingerichteten Studienräumen oder ›Kopier-Zimmern‹ – im Kunstgewerbemuseum Berlin zum Beispiel als ›Stoff-Zimmer‹ bezeichnet, im englischsprachigen Raum als ›textile study rooms‹ oder ›textile study galleries‹ geläufig.¹⁶ Ob nun in Berlin, London oder dem Metropolitan Museum of Art in New York, diese Räume fungierten gemeinhin als Aufbewahrungsraum, Studier- und Arbeitszimmer in einem. In diesen Räumen wurden Gewebemuster zu Tausenden ›benutzbar‹ gemacht. Die Montage in standardisierten Rahmen erlaubte es, die Rahmen leicht aus den passenden Schränken zu nehmen – ohne das Original selbst dabei anfassen zu müssen –, zum Studium auf Tischen aufzustellen und einfach wieder zu versorgen.

Die Textilsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums erhielt beim Umzug in einen Neubau 1881 für das erwähnte ›Stoffzimmer‹ einen eigenen Raum im Obergeschoss des Gebäudes.¹⁷ Die Einrichtung des von Martin Gropius entworfenen Baus wurde in der Publikation *Glasschränke und Ausstellungs-Vorrichtungen im Königlichen Kunstgewerbe-Museum zu Berlin* von 1886 vorgestellt. Darin wird die Einrichtung des Stoffzimmers auf drei grossformatigen Tafeln zentimetergenau beschrieben (Abb. 2, S. 103):¹⁸ Der Raum war circa 5 × 5 m gross und an drei Wänden von Schränken ausgefüllt. «[U]m den Raum möglichst auszunutzen»,¹⁹ befand sich noch einmal die gleiche Anzahl von Schränken auf einer Galerie, die man über eine Treppe erreichte. Eine Ansicht der Schränke vermittelt ein präzises Verständnis von deren äusserer Gestaltung und inneren Einrichtung. Die Gewebe lagen darin «auf Cartons mit flachen Holzrahmen aufgenäht».²⁰ Zwei Standardmasse standen zur Verfügung, das eine halb so gross wie das andere; die Rahmen lagen seitlich auf Leisten, um sie leicht aus den Schränken heraus- und wieder hineinschieben zu können.

Das New Yorker Metropolitan Museum of Art (Met) folgte den europäischen Vorbildern und eröffnete 1910 einen ›textile study room‹, «well lighted and provided with chairs and tables for research work and sketching».²¹ Mitarbeiter_innen des Museums standen dort beratend zur Verfügung, der Raum funktionierte jedoch durch ›Selbstbedienung‹: «the study room operates on the open-shelf system. [...] The frames may be removed from the shelves and the fabrics examined in the hand».²² Eine Fotografie vom

16 Vgl. ebd., S. 122; zu der Verwendung von ›textile study room‹ oder ›textile study gallery‹ im englischsprachigen Raum vgl. Sarah Fee: «Before there was Pinterest: Textile Study Rooms in North American ›Art‹ Museums», in: Textile Society of America (Hg.): *Textile Society of America Symposium Proceedings*, Lincoln: University of Nebraska 2014, S. 1–13.

17 Vgl. Generalverwaltung der königlichen Museen (Hg.): *Glasschränke und Ausstellungs-Vorrichtungen im Königlichen Kunstgewerbe-Museum zu Berlin*, Berlin: Ernst Wasmuth 1886, S. 7.

18 Vgl. ebd., Tafel 17 sowie 18–19.

19 Ebd., S. 7.

20 Ebd.

21 Metropolitan Museum of Art (Hg.): *The Metropolitan Museum of Art: What it Offers to Dress and Textile Designers*, New York: Metropolitan Museum of Art 1940, S. 3.

22 Ebd., S. 4. In Berlin war man dagegen etwas restriktiver; dort wurden einem «die einzelnen Tafeln für besondere Studien von einem Beamten vorgelegt», s. Generalverwaltung der königlichen Museen (Hg.): *Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums*, Berlin: W. Spemann 1886, S. 107.

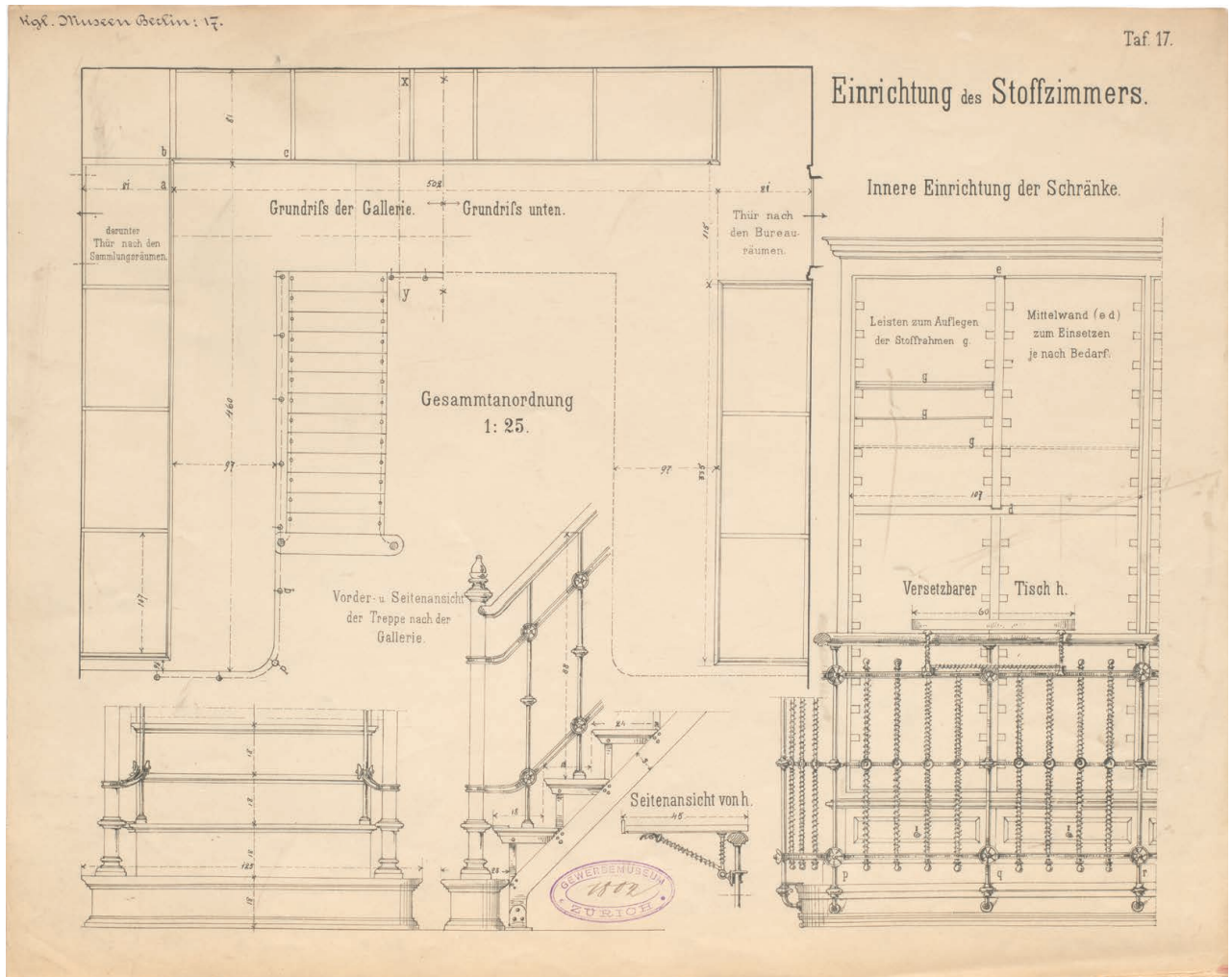


Abb. 2: Die «Einrichtung des Stoffzimmers. Innere Einrichtung der Schränke» im Berliner Kunstgewerbemuseum, 1886.

Beginn des 20. Jahrhunderts, unterschrieben mit «study room for textiles», veröffentlichte das Museum in dem Supplement *The Textile Collection and Its Use* seines Bulletins und gab damit Einblick in die Einrichtung des Raumes und die Nutzbarmachung der Textilsammlung:²³ Ein grosser hölzerner Schrank, der in nummerierte Segmente unterteilt ist, nimmt eine komplette Wand ein. In den einzeln verschliessbaren Abteilungen stehen senkrecht die mit Leinen bespannten Rahmen, die folglich alle dasselbe Mass haben. Insgesamt 2 000 Rahmen können in den drei Schränken des Raumes aufbewahrt werden. Die in den Rahmen befestigten Textilien werden zur Benutzung einfach herausgezogen und können auf Tischen aufgestellt werden.

Die Montage in Rahmen trug offensichtlich nicht nur der platzsparenden Aufbewahrung Rechnung, sondern auch der intuitiven Handhabung durch die Besuchenden, die so nicht Gefahr liefen, die historischen Stücke zu beschädigen. Die Vorzüge der Rahmen erklären auch ihren hohen Verbreitungsgrad in den Museen bzw. in deren Gewebesammlungen. Diese Montageform wurde offensichtlich als besonders zweckmässig erachtet, dem primären Sammlungszweck der Textilien nachzukommen, nämlich als Vorbilder *gebraucht* zu werden. Konservatorische Aspekte im Umgang mit den Textilien

23 Vgl. Metropolitan Museum of Art (Hg.): «The Textile Collection and Its Use» in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 10 (1915) 5, S. 3–11.

standen nach heutigem Verständnis zwar nicht im Vordergrund – ausgeblendet wurden sie aber nicht. In den Statuten des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien (heute Museum für Angewandte Kunst) heisst es z. B., dass alle aufgestellten Gegenstände «der Besichtigung, der Benützung und dem Studium möglichst zugänglich zu machen sind, soweit es sich mit der Sicherheit und Erhaltung derselben vereinigen lässt.»²⁴ Im Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbemuseums Berlin von 1886 wird zur «Stoffsammlung» darauf hingewiesen, das Material sei «seiner Vergänglichkeit wegen in festen Schränken [...] geordnet».²⁵ Und: Die Einrichtung des eben beschriebenen «Stoffzimmers» habe eine besondere Art der Aufstellung erfordert, da der Natur der Sache nach nur ein Teil dieser Gegenstände zur öffentlichen Besichtigung *dauernd* ausgestellt sein könne.²⁶

Gemalte Stoffe

Die kunstgewerblichen Museen verfolgten das Ziel, enzyklopädische Sammlungen anzulegen. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass in einem Berliner Museumsführer darauf hingewiesen wurde, ihre Stoffsammlung sei eine der vollständigsten des Museums und überhaupt die vollständigste dieser Art.²⁷ Doch nicht jedes Stück konnte erworben werden, wenn es z. B. Teil eines weltlichen oder kirchlichen Schatzes war oder eben als Unikat bereits Teil einer anderen Sammlung war. Um seinem Anspruch gerecht zu werden, eine möglichst lückenlose Mustersammlung anbieten zu können, griff das Berliner – wie auch andere Kunstgewerbemuseen – zu einem nach heutigem Empfinden ungewöhnlichen Mittel: «Was an Originalen nicht erreichbar, ist durch getreueste farbige Kopien ergänzt.»²⁸ Diese Kopien wurden «mit aller erdenklichen Planmäßigkeit»²⁹ in die Sammlungen integriert, da man deren Vorbildhaftigkeit ebenso hoch einschätzte wie die eines Originals. Damit ist ein weiterer, besonderer Objekttypus benannt, der in den Museen und ihren Gewebesammlungen eine besondere Rolle spielte: «gemalte Stoffe» sowie Gewebefragmente, deren fehlende Musterpartien durch Malerei ergänzt wurden. Diese faszinierenden Stücke sind bis heute in grosser Anzahl in den betreffenden Museen überliefert, haben in der Forschung bisher aber kaum Aufmerksamkeit erhalten.³⁰

Besonders frühe Beispiele gemalter Stoffe, die sich bis heute erhalten haben, stammen von dem Maler Julius Glinski. Im Jahr 1855 – noch vor der Gründung des South Kensington Museum – wird gleich mehrfach über ihn berichtet. So schreibt etwa Jakob von Falke, Konservator des Germanischen Museums in Nürnberg (heute: Germanisches Nationalmuseum):

24 K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie: *Das kaiserl. königl. Österreichische Museum für Kunst und Industrie: Festschrift zur Eröffnung des Museums-Gebäudes am 4. November 1871*, Wien: Verlag des kaiserlich königlichen Museums 1871, S. 30.

25 Generalverwaltung der königlichen Museen (Hg.): *Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums*, Berlin: W. Semann 1886, S. 107.

26 Vgl. ebd.

27 Vgl. Generalverwaltung der königlichen Museen (Hg.): *Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums*, Berlin: Georg Reimer 1907, S. 151.

28 Ebd., S. 151.

29 Barbara Mundt: *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München: Prestel-Verlag 1974, S. 80.

30 Gemalte Stoffe finden in Barbara Mundts Standardwerk kurz Erwähnung, vgl. ebd., S. 134.

Wir haben Gelegenheit gehabt, von einer Erfindung Kenntnis zu nehmen, welche innerhalb ihrer Grenzen Alles zu überbieten scheint, was die neueste Zeit Wunderbares auf dem Gebiete der Nachahmung geleistet hat. Diese noch namenlose Kunst [...] verdankt man dem Herrn Glinski aus Danzig, Maler in Berlin [...]. Seine Kunst giebt Stickereien und Webereien nicht nur in Zeichnung getreu wieder, sie ahmt auch das Colorit in täuschendster Weise nach [...]. Die Wichtigkeit dieser Erfindung [...] möchte vorzugsweise darin bestehen, daß sie alterthümliche Kunst- und Gewerbsgegenstände, insbesondere der Weberei und Stickerei, aufs Getreueste und allseitig copiert, so daß diese Nachbildungen die Originale vollständig zu ersetzen im Stande sind.³¹

Von Falke formuliert hier sehr früh – und mit besonderer Begeisterung –, was in den in der Folge gegründeten Kunstgewerbemuseen übliche Praxis werden sollte, nämlich die Integration gemalter Kopien in die Mustersammlungen, um diese zu vervollständigen. Im Wissen um die Verbreitung gemalter Stoffe, die tatsächlich im gesamten Untersuchungszeitraum von der Mitte des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts als Ergänzung der Bestände angefertigt beziehungsweise erworben wurden, belegt dieses Zitat, in welchem Masse Julius Glinski mit seiner Praxis im Sinne der institutionellen Zielsetzung der Kunstgewerbemuseen agierte. Seine gemalten Stoffe sind – genauso wie die unzähliger anderer – fester Bestandteil der Mustersammlungen gewesen.

Zur Biografie des um 1820 in Danzig geborenen Julius Glinski ist wenig bekannt.³² Belegt ist, dass er ab 1843 als Glasmaler an der eben erst gegründeten Königlichen Glasmalerei in Berlin-Charlottenburg angestellt und in seiner dortigen Funktion an den Erneuerungen der Fenster bedeutender sakraler Bauwerke beteiligt war, z. B. in Aachen, Magdeburg und Naumburg.³³ Dass er sich als junger Maler auch für die Flachornamentik mittelalterlicher Textilien interessierte, ist bezeichnend – er war kein Einzelfall. Im Gegenteil, auch das folgende Beispiel belegt, welche Bedeutung die textile Ornamentik für andere Gewerbe spielte.

Eine – im Vergleich zu Julius Glinski – bekanntere Figur ist die des belgischen Malers Jules Helbig (1821–1906), dessen *reproductions peintes* heute im Kunstgewerbemuseum Berlin aufbewahrt werden. Anne Boonen hat 2005 einen Katalog seiner Kopien publiziert, worin sie auch auf die engen Kontakte Helbigs zu Protagonisten im Umfeld der Museen aufmerksam macht.³⁴

Jules Helbig stilisiert die mittelalterlichen Gewebemuster in seinen Malereien. Diese «nüchterne» Umsetzung der textilen Ornamente korrespondiert mit Helbigs hauptsächlichem Betätigungsfeld, der Wandmalerei. Sein Schaffen war auf die Wiederbelebung mittelalterlicher Ornamente im Dienste seiner streng katholischen Ideologie ausgerichtet. Helbig setzte sich Zeit seines Lebens engagiert für die Erneuerung kirchlicher Wandmalereien ein und war an vielen Kampagnen, vor allem in seiner Heimatstadt Lüttich, beteiligt. Dass er sich gleichzeitig mit dem Kopieren von Stoffen beschäftigte,

31 Jakob von Falke: «Unternehmungen», in: *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit*, Nürnberg: Verlag der artistisch-literarischen Anstalt des germanischen Museums 1855, Sp. 157–158.

32 Vgl. Ulrich Thieme/Fred. C. Willis (Hg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 14, Leipzig: E. A. Seemann 1921, S. 256.

33 Vgl. ebd. Die Königliche Glasmalerei in Berlin-Charlottenburg existierte von 1843 bis 1905. Vgl. Martin Frank: «Das Königliche Glasmalerei-Institut in Berlin-Charlottenburg (1843–1905)», in: *Das Münster* 62 (2009) 2, S. 100–110.

34 Vgl. Anne Boonen: «Les reproductions peintes des tissus médiévaux par Jules Helbig (1821–1906): Formation d'une collection catalogue», in: *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis* (2005) 35, S. 63–131.

belegen die in Berlin und Lüttich erhaltenen Stoffkopien,³⁵ was wie bei Glinski wenig überraschend ist. Die mittelalterlichen Webornamente waren vielseitig einsetzbar, im Bereich der Wandmalereien konnten sie als Inspiration beziehungsweise als direkte Vorbilder dienen. So war ein intensives Studium des mittelalterlichen Formenrepertoires, wofür die textilen Muster einen unerschöpflichen Fundus bereithielten, Voraussetzung für Helbigs Schaffen als Wandmaler.

Eine weitere gängige Form des praktischen Umgangs mit Gewebefragmenten war, sie auf Karton zu kleben oder zu nähen und ihr Muster maltechnisch zu ergänzen. Ein unvollständiger – und damit im Sinne der institutionellen Zielsetzung weniger nützlicher – Musterrapport konnte auf diese Weise vervollständigt werden. Ein solches Zeugnis musealer Praxis an den kunstgewerblichen Museen stand am Beginn dieser Ausführungen. Die beeindruckend minutiösen Ergänzungen von Stoffen begegnen einem wie die beschriebenen Stoffkopien als fester Bestandteil der musealen Textilsammlungen. Paul Schulze (1854–1926), von 1883 bis 1926 Konservator der Königlichen Textilsammlung in Krefeld, die zur Weberei-, Färberei- und Appreturschule der Stadt gehörte (heute: Deutsches Textilmuseum), ist ein prominenter Vertreter. In zahlreichen Sammlungen haben sich die gemalten und maltechnisch ergänzten Stoffe des Krefelder Konservators erhalten. Daneben stehen unzählige weitere Maler_innen und Zeichner_innen, die sich für die Textilsammlungen der Kunstgewerbemuseen engagierten. Mitunter beschäftigten die Museen auch Mitarbeiter_innen, die diese Aufgaben an den eigenen Beständen übernahmen, wie die Schwestern Blanche (1850–1950) und Ada Hunter (Lebensdaten unbekannt) am South Kensington Museum in London.³⁶

Fazit

Die ›Stoffzimmer‹ kunstgewerblicher Museen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts sowie die gemalten Kopien historischer Gewebe und maltechnisch ergänzten Textilfragmente lassen beispielhaft nachvollziehen, wie mit den Textilsammlungen praktisch umgegangen wurde. Daneben stehen hier unerwähnt gebliebene Montagesysteme, die gleichermassen die museale Praxis prägten. Solche bis heute erhaltenen Objekte bilden die Basis des hier vorgestellten Dissertationsprojektes. Ihre Untersuchung gibt Einblick in die Frühzeit kunstgewerblicher Museen, einen in der historischen Museumsforschung bisher wenig beachteten Untersuchungsgegenstand. Dabei bieten ihre Depots neben den herausragenden Sammlungen angewandter Kunst eine grosse Bandbreite anschaulichen Materials zu ihrer Entstehungs- und Blütezeit, genauso wie in den institutionseigenen Archiven die rege Beschäftigung mit ausstellungstechnischen und konservatorischen Fragestellungen nachvollziehbar wird. Das hier beschriebene Dissertationsprojekt möchte also einerseits einen Beitrag zur Geschichte

35 Vgl. ebd. Das Leben und Wirken Jules Helbigs ist ausserdem nachzulesen in Anna Bergmans: «Der Maler Jules Helbig (1821–1906), ein Grenzgänger zwischen Rhein und Maas», in: Wolfgang Cortjaens/Jan de Maeyer/Tom Verschaffel (Hg.): *Historism and Cultural Identity in the Rhine-Meuse Region: Tensions between Nationalism and Regionalism in the Nineteenth Century*, Leuven: Leuven University Press 2009, S. 380–393.

36 «From the 1890s to the 1900s, Blanche F. Hunter and her sister Ada worked for the Museum producing watercolour copies of textile patterns (expanded from small fabric fragments) [...]» Victoria and Albert Museum: «Adoration of the Eternal Father», auf: <http://collections.vam.ac.uk/item/O742731/adoration-of-the-eternal-father-drawing-hunter-blanche-f/> (letzter Zugriff: 24. April 2017).

der Kunstgewerbemuseen und ihrer musealen Praxis anhand der reichen Gewebesammlungen leisten und in einem weiteren Schritt darlegen, welchen Beitrag die Kunstgewerbemuseen zur Entwicklung der Textilkonservierung als heute etablierte Disziplin leisteten.

Beiträge der Graduate School of the Arts I 2017

Herausgegeben von
Beate Hochholdinger-Reiterer
und Thomas Gartmann

Mit Beiträgen von Immanuel Brockhaus,
Heike Fiedler, Marc Kilchenmann,
Philippe Kocher, Camilla Köhnken, Cla Mathieu,
Nora Rudolf, Simeon Thompson

Beiträge der Graduate School of the Arts I (2017)
Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer
und Thomas Gartmann

Redaktion: Cla Mathieu, Christoph
Moor, Bettina Ruchti
Endlektorat: Marcel Behn
Gestaltung: Büro 146
Schrift: Ueli Hofmann
Druck: Ackermanndruck AG, Köniz

© by Graduate School of the Arts und
bei den Autorinnen und Autoren
Bern 2017

ISBN: 978-3-9524098-6-2
ISBN: 978-3-9524098-7-9 (elektronische Version)
ISSN 2571-6328
ISSN 2571-6336 (elektronische Version)
DOI: 10.7892/boris.106069



Dieses Werk ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0
International Lizenz

Kontakt:
Graduate School of the Arts (GSA)
Muesmattstr. 45
Postfach
3000 Bern 9
Tel. +41 (0)31 631 54 75
info@gsa.unibe.ch
www.gsa.unibe.ch

| | |
|-----|---|
| 5 | Vorwort |
| 9 | Immanuel Brockhaus Higher Ground – Sublimierungsbegriffe in populärer Musik |
| 25 | Heike Fiedler Performance Writing – Das Mehr in den Zwischenräumen |
| 39 | Marc Kilchenmann Ben Johnston – Voraussetzungen und Potenzial seiner Extended Just Intonation |
| 53 | Philippe Kocher Über die Notwendigkeit technologischer Hilfsmittel in tempopolyphoner Musik |
| 67 | Camilla Köhnken Das ‹sprechende› Klavier – Liszt'sche Gestaltungsstrategien in rezitativischer Klaviermusik |
| 81 | Cla Mathieu Die Dislokation von Bass und Melodie im klassischen Gitarrenspiel – Eine quantitative und qualitative Studie zu Aufnahmen des <i>Exercice</i> op. 35/22 von Fernando Sor |
| 97 | Nora Rudolf Textilsammlungen in Kunstgewerbemuseen: Sammeln, Ausstellen und Bewahren historischer Textilien im 19. Jahrhundert – Ein Zwischenbericht |
| 109 | Simeon Thompson Die ‹Seele der Nationalsee›? Zur politischen Dimension von Eichendorff- Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert |
| 119 | Abstracts Deutsch |
| 121 | English Abstracts |
| 123 | Autor_innen |